

EL TEATRO PORTEÑO DURANTE EL PERIODO HISPANICO^{*}

El teatro llegó a América a los pocos años del descubrimiento y, en un principio, fué casi exclusivamente religioso. Los sacerdotes lo emplearon como medio de conversión, y así escribieron cortas piezas escénicas sobre temas bíblicos en la lengua vernácula, con mezclas del castellano y latín, porque de esa manera iban introduciendo en los naturales el habla hispano y los rudimentos de la lengua del Lacio a la vez que eran comprendidos por los españoles, que, por cualquier causa, estaban presentes en la exhibición, que era efectuada por los indios. Este teatro religioso fué muy especialmente fomentado por los jesuitas, y se puede afirmar que ellos fueron los fundadores del histrionismo americano.

El teatro indígena tuvo al principio gran arraigo, pero al paso progresivo de la civilización, fué desapareciendo; así, cuando llegamos al siglo XVIII, sólo queda en las pequeñas villas y en los centros exclusivamente indios, como las misiones jesuíticas del Paraguay. Cuando este teatro de características incipientes llegó a ser nulo, apareció otro, igualmente introducido y fomentado por los Padres de la Compañía de Jesús; nos referimos al teatro estudiantil, de fondo religioso, cuyas piezas fueron las clásicas españolas, unas veces, y las traducidas del latín o del griego, otras veces. Muy frecuentes fueron las escenificaciones en los colegios de los jesuitas al promediar el siglo XVIII, porque son múltiples los comentarios que se conocen sobre el tiempo excesivo que los alumnos perdían en ensayos y exhibiciones.

Si bien es cierto que este teatro puede ser considerado como el fundador del profano, creemos que esta palabra tiene todo su significado recién en las exhibiciones realizadas por los aficionados, que en un principio fueron los mismos soldados de la conquista, muy particularmente propensos a las farsas por asuntos políticos.

* Reconstrucción de la séptima y última conferencia del ciclo "La cultura porteña durante el período hispánico" patrocinado por la Academia Literaria del Plata, pronunciada el 18 de octubre de 1947.

Los aficionados desaparecen muy pronto, quizá porque habían nacido por la necesidad de proporcionar una diversión, de manera que, a la llegada de los primeros actores, ya no tenían objeto de reunirse. Durante todo el decurso del siglo XVIII sólo conocemos en América cuatro o cinco exhibiciones de gente ajena al teatro; posiblemente la más curiosa es aquella que en honor a Buenos Aires, por sus triunfos sobre los ingleses, hicieron varios aficionados en Bogotá, en un coliseo que se había inaugurado en 1793 ¹.

México y Lima fueron las primeras ciudades de América que tuvieron elencos profesionales; aparecen éstos muy a fines del siglo XVI y adquieren gran incremento en el XVII. No formaban conjuntos homogéneos, es decir, que hubiesen pasado de España al Nuevo Mundo ya organizados, sino que fueron gente que se conoció y reunió en América bajo la dirección de algún actor o actriz, como María del Castillo, llamada La Emperadora, en Lima ², de mala fortuna teatral en la península.

Fué en el siglo XVII que recién llegó a América proveniente de España alguno que otro elenco, pero ellos con destino a Perú y México; tampoco podía ser de otro modo, ya que otras ciudades estaban lejos de poderles reportar algún beneficio económico. Sabemos, merced a un descubrimiento hecho por el Sr. Torre Revello en el *Archivo de Indias* de Sevilla, que en 1772 se aprestaba a venir a América un pequeño elenco formado por cuatro actores y una actriz, que no pudo cumplir su deseo porque el Fiscal del *Consejo de Indias* se expidió en contra, en razón de los perjuicios que a la moral producían los cómicos en América, citando "el caso bien reciente de Josefa Ordóñez con su marido, ambos cómicos en México, de donde no habiendo bastado a contener sus escándalos y lujo cuantas providencias tomaron de acuerdo el Virrey y el Arzobispo, fué preciso desterrarla, y ponerla en un encierro en la Puebla de los Angeles" ³. Además, respecto de estos elencos orgánicos, sabemos que una compañía ambulante, proveniente de España, andaba por el año 1813 dando funciones en las ciudades de La Habana y Cuayaquil ⁴; la mayoría de los actores se apelli-

¹ Pedro M. Ibáñez: "Crónicas de Bogotá", 2ª, ed., 4 ts., Bogotá 1913-1923, t. II, pp. 115, 121, 224, 227.

² Guillermo Lohmann Villena: "El arte dramático en Lima durante el virreinato", Madrid, 1945, pp. 87-88.

³ José Torre Revello: "Orígenes del teatro en Hispano-América" en Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Cuaderno de Cultura Teatral*, Buenos Aires, [Nº] 8, pp. 40-41, 1937.

⁴ "Para la historia del Teatro en Cuba", en *Boletín del Archivo Nacional*,

daban Naranjo y el director se llamaba Rafael Valdés, que muy mentiroso debía ser, porque en cada una de las ciudades mencionadas colocó idéntico cartel por el que no sólo declaraba que la mayor dicha para ellos era el estar en esa ciudad de tan "dignos moradores", sino que prometía que para la temporada venidera construiría un teatro "cómodo, hermoso y capaz", y aún lo que es más, solicitaba a su clientela que fuese pensando si quería poseer un palco propio, para lo cual indicaba ciertas condiciones extraordinariamente ventajosas.

Como ya hemos dicho la sátira política fué la fundadora del teatro profano, y bueno es destacar que tuvo gran arraigo durante el siglo XVI, y cronológicamente la primera noticia que se posee de este género teatral corresponde al Río de la Plata; fué en la ciudad de Asunción en el año 1544 contra el depuesto Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca ⁵. No sabemos si esta u otra es a la que el sacerdote y cronista Francisco González Paniagua se refiere cuando dice: "después de la prisión del Gobernador,... Juan Gabriel Lezcano, clérigo, compuso una farsa, y él mismo la ayudó a representar, tomando hábito de un pastor, en el día de Corpus Christi, delante del Santísimo Sacramento, la cual fué otro segundo libelo contra el Gobernador, llamándolo lobo rrebaço [sic], e imponiéndole otras cosas, que aunque más ocultas iban forjadas de muy grandes malicias; al fin fué tal la farsa que entre los que estaban libres de pasión fué mayor la infamia del reverendo padre que el servicio que hizo al Santísimo Sacramento. Finalmente en este caso concluyo que si en España hubo un Obispo de Zamora, abad cumplido, cura de mediana, aunque acá faltaron las dignidades, no hicieron falta las personas, excepto el que rogó por el dicho Capitán, [que] ahora no se ha decidido como el cura de mediana lo hizo" ⁶. Otra farsa, también en la Asunción, fué la que se hizo al año siguiente, 1545, contra el Capitán Diego

La Habana, año XXI, Nos. 1-6, pp. 44-45, 1927.

Modesto Chávez Franco: "Crónicas del Guayaquil antiguo", Guayaquil, 1930, pp. 467-468.

⁵ Ricardo de Lafuente Machain: "Los parientes del beato Padre Roque González de Santa Cruz", Buenos Aires, 1934, pp. 15-16.

⁶ Francisco González Paniagua: "Memorial del Padre... Sucesos del Río de la Plata desde la llegada del adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca a la isla de Santa Catalina hasta la prisión y procesamiento del mismo" en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, t. I, pp. 460-461, 1937.

Martínez de Irala⁷. Además, el Arcediano Martín del Barco Centenera, refiriéndose a los leales de Irala, dice en *La Argentina*:

“A tal punto llegó el atrevimiento,
del bando de Irala, que casando
su hija con Vergara, por contento
y placer, un soldado suspirando
en una farsa sale descontento
y roto y pobre, y otro preguntando,
y él responde, diciéndole ¿quién era?
de los leales soy, que no debiera.
¿Qué, de los leales sois?, le dice luego:
mirad pues bien el pago que he sacado
habéis de esa contienda y triste juego,
que tan contra razón habéis jugado
hermano, por ventura estáis tan ciego
que no véis que es andar de pie quebrado:
el triste del leal dice temblando,
hermano, lo que sé que estoy penando⁸.

El primer antecedente de farsa en México lo tenemos en el año 1574, en que se hizo una representación contra los alcabaleros, la cual motivó la prisión de muchos, entre ellos “el reputado Maestro de Capilla de la Catedral de México, Juan de Victoria, por ser quien representó con los muchachos del coro la comedia, y Hernán González, clérigo de Evangelio, porque la ordenó, y Francisco Tenazas, hombre de calidad y señor de pueblos, porque era gran poeta y se le atribuían ciertas coplas que una mañana se hallaron fijadas en la puerta de la Iglesia, y trataban de asunto poco favorable a [las] autoridades. Victoria sufrió algunos días de calabozo, del que salió bajo fianza; González diez y siete días de prisión en la cárcel; y se castigó con más dureza que a nadie [a un] mulato, por serlo y tener la desgracia de ser gracioso, y con menos a Tenazas, por tal vez no ser suyas las coplas y la comedia representada”⁹.

Ya que hemos hecho mención de algunas sátiras, vamos a

⁷ Julio Caillet-Bois: “El teatro en la Asunción a mediados del siglo XVI” en Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, t. IV, p. 75, 1942.

⁸ Ibidem, pp. 74-75.

⁹ Rodolfo Usigli: “México en el teatro”, México, 1932, pp. 27-28.

la Provincia. [La exhibición fué tan exitosa] que el mismo... Gobernador [Bruno Mauricio de Zabala], juzgó que los muchachos hubieran podido representar con éxito delante los ojos del Rey. A ruego de todos los espectadores hubo de repetirse el drama al día siguiente, y fué celebrado aún con mayor aplauso" ¹⁴.

El 11 de diciembre de 1723 el Cabildo mandó a pagar a José de Orellano lo que se le adeudaba por "los gastos de las comedias que se hicieron en esta ciudad a la celebración de la noticia de los desposorios de [los] príncipes" ¹⁵. Esta representación, que hasta ahora se ha tenido como la primera, tiene únicamente prioridad cronológica en la historia de nuestro teatro profano.

Una fiesta escénica importante fué la que tuvo lugar en noviembre de 1747 con motivo de la coronación del Rey Fernando VI. Mezcladas con múltiples regocijos se contaron las representaciones de *Las armas de la hermosura*, *Efectos de odio y amor*, *Primero es la honra* y *La vida es sueño*, una de las cuales despertó tanto entusiasmo que fué repetida; además se estrenó una loa escrita en Buenos Aires, y los indígenas de las misiones jesuíticas entonaron diversos cantos y sainetearon varios bailes. Estas exhibiciones se ejecutaron en un local improvisado, y sabemos que se vieron realizadas por muchos bastidores y colgaduras ¹⁶.

Conmemoraciones como la vista las hubo en Buenos Aires siempre en festejo de los más importantes acontecimientos de la Metrópoli. Así, la ascensión al trono de Carlos III dió motivo para que en el mes de noviembre de 1760 se hicieran varios festejos, entre los que se contaron varias piezas escénicas, una de ellas la intitulada *El segundo scipión*, siendo ejecutadas por cómicos de profesión bajo las directivas de José de Arroyo ¹⁷.

Dice García Velloso ¹⁸ que, después de 1747, el correntino Eusebio Maciel instaló un teatrillo que tuvo efímera vida, contándose entre las obras que llevó a escena *Primero es la honra* de Moreto, *La vida es sueño* de Calderón, y *El alcalde de Zalamea* de Lope de Vega.

¹⁴ Ibidem, p. 231.

¹⁵ Archivo General de la Nación: "Acuerdos del extinguido Cabildo", 47 ts. Buenos Aires, 1907-1934, s. II, t. V, p. 223.

¹⁶ Sección Manuscritos de la Biblioteca Nacional: Doc. N° 5590.

¹⁷ Alejandro Rosa: "Estudios numismáticos, Aclamaciones de los monarcas católicos en el Nuevo Mundo", Buenos Aires, 1895, pp. 100-104.

¹⁸ Enrique García Velloso: "El arte del comediante", 3 ts., Buenos Aires, 1926, t. II, pp. 88-89.

A estas noticias añade Taullard¹⁹ que Maciel también componía algunas de las piezas que se representaban, y que el elenco estaba integrado por actores en desgracia, que un día el empresario encontró en un arroyo.

Por nuestra parte hemos hecho lo posible para ubicar el nombre de Eusebio Maciel en algunos registros, pero toda búsqueda fué inútil. Es sabido que una gran rama de la familia Maciel es de Corrientes, pero, por desgracia, como dice Azarola Gil²⁰, los registros parroquiales de esta ciudad se conservan sólo desde 1746.

Además del teatro establecido por Maciel, García Velloso informa que antes de 1758 había en Buenos Aires un coliseo llamado *El Corral Porteño*, sito en antigua calle Santa Lucía, actual Sarmiento. El elenco estaba compuesto por una dama, tres niños y ocho actores. Dos de estos, Eusebio Serrezuela y Mateo Casas, que era el barba o principal, habían actuado en el *Teatro del Príncipe* de Madrid. La dama se sabe que se llamaba Rosalía Castro y Retortillo, que murió de hidropesía el 5 de julio de 1758. El fracaso del teatro parece fué total, pues la compañía se vió en la necesidad de disolverse, dedicándose sus componentes a distintas actividades.

Si estos indocumentados datos se confirman, el teatro que por ahora se conoce como el primero que hubo en Buenos Aires sería en realidad el tercero; nos referimos al que comenzó a funcionar en 1757.

En esta época el ambiente porteño era en verdad propenso al teatro: Domingo Basavilbaso, Administrador de la Catedral, en una carta sin fechar, pero que corresponde a los años 1751-1759, que dirigió al Gobernador, exponía su parecer favorable para que se instalase un teatro, y hacía notar que varias eran las personas interesadas en el asunto, concluyendo que si en el futuro coliseo se cobrase algo para engrosar los bienes eclesiásticos, se haría de "la honesta diversión causa de piedad y religión"²¹; además en 1752 el Procurador de la Ciudad, que a la sazón era Orencio de Ezcurra, hacía notar que Santo Tomás de Aquino "aprueba expresamente las comedias, y oficio de comediantes, que no se reduce

¹⁹ A. Taullard: "Historia de nuestros viejos teatros", Buenos Aires, 1932, pp. 12-13.

²⁰ Luis Enrique Azarola Gil: "Los Maciel en el Río de la Plata", Buenos Aires, 1940.

²¹ Vicente G. Quesada: "Obispos de Buenos Aires", en *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, t. XIX, pp. 168-171, 1869.

a otra cosa que a cantar, bailar y representar; y la razón en que se funda, no es otra, sino porque se ordena a dar alegría a los hombres, lo cual sin controversia, es útil a la república, muchas veces necesario. Y San Francisco de Sales en la introducción al libro de *La vida devota*, capítulo XXIII, expresamente dice que los juegos, bailes, los festines, las pompas, las comedias, en substancia, no son en ninguna manera cosas malas, antes indiferentes; porque pueden mal o bien ejecutarse”²².

Ignoramos que motivo tuvo el Cabildo en su sesión del 22 de septiembre de 1755 al negar un permiso para representar comedias continuamente²³, pero lo cierto es que los móviles no devieron ser aplicables al teatro en sí, porque poco después se autorizó a Aguiar y Sacomano para instalar el teatro que comenzó a funcionar, como dijimos, a partir de 1757.

En el contrato de locación se le llama a Sacomano “cabeza” de la empresa, pero otros documentos posteriores aclaran que el empresario era Aguiar y que Sacomano era el director.

El teatro se inauguró en 1757, después del mes de mayo, porque de esta fecha es la venta de un palco, y por el contrato respectivo sabemos que aún no se habían iniciado las exhibiciones. Ignoramos la fecha exacta de su cierre, pero sabemos que en abril de 1759 estaba en pleno funcionamiento, en razón que de entonces es una carta del Obispo Marcellano y Agramont censurando lo tarde que finalizaban las representaciones; pero si el teatro no cerró casi inmediatamente a la fecha apuntada lo debió hacer al poco tiempo, porque en octubre de 1761 aparece Aguiar vendiendo a la Sra. de Arce “los ladrillos, tejas y materiales que se hallan en la casa y sitio de dicha señora” (se refiere al coliseo). Este razonamiento lo apuntó Escalada Yriondo, y nosotros lo hemos repetido en nuestro libro *El teatro en la América colonial*, pero cabe notarse que puede ser erróneo, porque bien pudo Aguiar vender un sobrante de material.

Ignoramos cuáles fueron las piezas que subieron a la escena de este teatro, aunque los documentos aluden a la representación de “óperas”; hay que aclarar que tal término, en la época que tratamos, tenía el mismo valor de comedia, entremés, sainete, etc.,

²² José Torre Revello: “Un pleito sobre bailes entre el Cabildo y el Obispo de Buenos Aires (1746-1757)”, en Facultad de Filosofía y Letras, *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Buenos Aires, t. V, pp. 274-304, 1926-1927.

²³ Archivo General de la Nación, Cf. n. 15, s. III, t. I, p. 566.

porque, como la experiencia indica, se han usado en forma indistinta para la designación de una misma pieza.

También esta casa de comedias fué la primera en exhibir marionetas en Buenos Aires, al menos es esta la noticia más antigua que tenemos al respecto. También hubo actrices y actores, que, como declaraba el Obispo, se hallaban perfectamente separados; respecto de las actrices sólo ha llegado hasta nosotros el nombre de Eufrasia Mascareñas, posiblemente una de las que Sacomano hizo venir del Brasil, que parece cantaron al son de guitarras ²⁴, y sobre los galanes únicamente tenemos la referencia de José Antonio de Prada, encargado de dirigir las representaciones y de proporcionar las músicas necesarias para las mismas ²⁵.

Como ya hemos dicho, las principales figuras de este teatro fueron Domingo Sacomano y Pedro de Aguiar; de los dos, para la historia del teatro, sólo tiene importancia el primero, porque el segundo, Aguiar, sólo vió en el teatro una empresa comercial, estando lejos de comprender y vivir las alternativas de la farándula.

Sacomano fué un actor internacional, en 1765 aparece en Lima al frente de un elenco, y posteriormente pasó a Santiago de Chile, encontrándosele de nuevo en el Perú en 1770. Es muy probable que en 1773 se haya trasladado a Brasil, y si esto en verdad sucedió existe la posibilidad que hubiese pasado por Buenos Aires entre 1770 y 1773 ²⁶.

²⁴ José Antonio Pillado: "Buenos Aires colonial, Edificios y costumbres", Buenos Aires, t. I [único], 1910, p. 25.

²⁵ José Torre Revello: "Los teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII", en Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, t. VII, pp. 23-28, 1945.

Jorge Escalada Yriondo: "Alquiler de terreno con destino a teatro", en *Revista del Notariado*, Buenos Aires, N° 516, pp. 849-856, 1944. Se reprodujo en: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, año III, t. III, N° 8, pp. 27-32, enero de 1945, con el título de "Orígenes del teatro porteño".

Jorge Escalada Yriondo: "En torno al primer coliseo argentino" en Academia Literaria del Plata, *Estudios*, Buenos Aires, t. 77, N° 418, pp. 213-216, mayo de 1947.

J. Luis Trenti Rocamora: "Algunos apuntes sobre la introducción de títeres en Hispano-América" en Academia Literaria del Plata, *Estudios*, Buenos Aires, t. 78, N° 422, pp. 183-141, septiembre de 1947.

²⁶ José Torre Revello, cf. n. 25.

Jorge Escalada Yriondo, cf. n. 25.

Guillermo Lohmann Villena, cf. n. 2, pp. 431 y ss.

Aguiar era español, ignoramos la fecha de su nacimiento, y si bien tampoco sabemos cuando vino a Buenos Aires lo cierto es que el primer antecedente que de él encontramos en esta ciudad corresponde al de la instalación del teatro, que fué en 1756. En 1758 fué demandado por Diego Romero y Riquelme por el cobro de 55 pesos con 3 reales. Por entonces su esposa, que había quedado en España, lo reclamó para hacer vida marital, por lo cual el Obispo Marcellano y Agramont lo intimó a retornar a la Metrópoli en el primer navío que zarpase, que era el San Fernando, en Abril de 1759, amenazándolo con excomunión mayor. Aguiar desobedeció al prelado, quien al mes recurrió al Gobernador para obtener sus fines; empero todo parece que fué inútil, porque poco después lo encontramos de nuevo complicado en un negocio, de manera que si se ausentó debió hacerlo por muy poco tiempo. En efecto, en 1762 habilitó a Juan Gutiérrez para instalar una pulpería, como en realidad se hizo en un local del cual era Aguiar el propietario, pero en este negocio, al igual que en el del teatro, perdió dinero. Aguiar era zapatero, y después de su segundo desastre comercial no dudamos que se habrá dicho "zapatero a tus zapatos", porque a partir de entonces sólo lo encontramos en asuntos de su oficio. En 1763 declaraba, al hacer una presentación al juez, que había aprendido de zapatero en España, que había "envejecido en el oficio", y que se encontraba muy contento con él, ya que no pretendía, como otros, que siendo sastres, albañiles, etc., se les tratase de caballeros; en verdad, con este tratamiento u otro, Aguiar no era un remendón cualquiera, porque sabemos que fabricaba zapatos pintados para mujeres, varias docenas de los cuales puso en venta en la pulpería ya mencionada. Su zapatería debió tener cierta importancia, pues sabemos que tenía esclavos zapateros, cuatro de los cuales vendió por 1.025 pesos, en 1764, a un colega suyo, José Montegudo, que, según Aguiar, "se había puesto... a zapatero sin saber dar puntada", quizá fué por esto que Aguiar quiso meter a su cliente gato por liebre, porque éste, —que con los esclavos quería instalar otra zapatería, pues ya tenía una, a raíz de lo cual Aguiar declaró que Montegudo "con las zapaterías [pensaba] ganar el cerro de Potosí"—, hubo de devolvérselos por "sus malas propiedades de ladrones y huidores". Nuestro zapatero y empresario no quiso reintegrar al comprador la primera cuota que éste le pagó por los esclavos, a raíz de lo cual se desencadenó un pleito que duró dos años. En la contienda judicial Aguiar pudo probar sin dificultad que sus esclavos eran muy buenos, porque el mismo día de la devolución los vendió a

Tomás Ballea, broncero, por 25 pesos más, quien sorprendido por la calidad de los mismos, hasta les puso medias y zapatos. Cronológicamente el último dato que poseemos de Pedro de Aguiar corresponde a 1771, en que aparece alquilando a Juan José Ricoma, cocinero de nacionalidad francesa, una casa de su propiedad ²⁷.

Desde 1759, en que se pierden —como vimos— los rastros del teatro de Aguiar y Sacomano, hasta el año 1783, en que se inaugura el llamado de *La Ranchería*, muy poco es lo que se conoce de la actividad teatral porteña. Ya hemos mencionado las representaciones de 1760 en ocasión de la jura de Carlos III, y conocemos otras que se realizaron en 1772, en celebración del nacimiento del Príncipe de Asturias ²⁸; de siete años antes es el texto de un sainete titulado *El baile del tapicero* ²⁹, pero no hay constancia de su representación, no ocurre lo mismo con la loa *El año de 1775 en Buenos Aires*, que en su época subió varias veces a escena, cuyo autor o copista es un fulano Ortiz, y que nosotros hemos deducido, en nuestro libro citado, que es el mismo que escribió en 1760 una loa que se representó en Corrientes en honor a Carlos III, cuyo texto dió a conocer Ricardo Rojas ³⁰.

En la *Sección Manuscritos de la Biblioteca Nacional* existe el texto de una pieza teatral tan curiosa como desconocida; si bien carece de título tiene el siguiente encabezamiento: “Junta anual y general de la Sociedad Anti Hispana en el día de inocentes de 1776 y fin de fiesta en el cuarto del Marqués de Grimaldi”.

La obra es extremadamente misteriosa. Para muestra sólo transcribiré la primer particela, en boca del interlocutor que desempeña el papel de Grimaldi; dice así:

* . “¿Estamos todos juntos compañeros?
¿Os vió alguno al entrar en este cuarto?
¿Son todos mis amigos?, ¿Nos escucha
quién pueda astutamente delatarnos?

²⁷ José Torre Revello, cf. n. 25.

Jorge Escalada Yriondo, cf. n. 25.

Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno, Tribunales, letra M, leg. 10, exp. 1 (IX-45-2-2) y letra R, leg. 11, exp. 16 (IX-45-7-6).

J. Luis Trenti Rocamora: “El primer teatro porteño” en Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, año V, tomo V, N° 16, 1947.

²⁸ José Torre Revello, cf. n. 25, p. 28.

²⁹ Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

³⁰ J. Luis Trenti Rocamora, cf. n. 11, pp. 68-69.

¿Puedo hablar sin recelo, ¿Mi voz puede
romper de mis secretos los candados?
¿Ninguno me contesta?, ¿Nadie chista?
¿Qué novedad es esta, Cancelario?"

El asunto de la obra es eminentemente político; critica a la España de entonces y dos veces se refiere a Vértiz y a la cuestión de límites con los portugueses del Brasil. Los interlocutores son siete, y aunque la pieza es corta resulta extraordinariamente pesada en razón de los extensísimos monólogos de Grimaldi y del Caciller, convirtiéndose la obra, de hecho, en un diálogo. Sobre su representación no hay constancia alguna, aunque suponemos, en razón de sus características, que ni siquiera subió a la escena privada.

El canciller, que es quien cierra la pieza, clausura la Junta Anual antes citada, y se despide hasta el año siguiente.

Si bien, por una parte, es anónima, y, por otra, no se puede saber si es el texto que hemos tenido ante nuestra vista el original o una copia, aunque nos inclinamos a creer lo segundo, lo cierto es que su letra responde exactamente a la época.

Respecto de esta pieza nos queda por tratar una cuestión muy importante, se trata de la paternidad porteña de su texto. Si bien es cierto que no aparece por lado alguno el nombre de Buenos Aires, y la única mención que contiene sobre el Río de la Plata es la cuestión de límites con Brasil, sabemos por otros documentos, igualmente desconocidos, que la *Sociedad Anti-Hispana* se fundó en Buenos Aires en 1775, siendo su objeto "fomentar la revolución criolla contra el poder europeo" y en general "los enemigos del país". Es este un antecedente magnífico del espíritu de independencia que había en el Río de la Plata, muy digno de ser ampliamente destacado en razón de la fecha: 35 años antes de la Revolución Emancipadora, cuando muchos de nuestros próceres aún no habían nacido. La *Sociedad Anti-Hispana* no debió vivir largo tiempo, sino se habrían hallado rastros de ella, aunque la carencia de papeles puede atribuirse a la forma secreta con que debió obrar, porque realmente es muy audaz el funcionamiento de una sociedad de tal tipo en plena época colonial.

El año de su fundación, 1775, está en perfecta consonancia con el de la pieza teatral, que es el de 1776; lo que en realidad es incompatible es la existencia de una pieza teatral, con más de una parte cómica, en tan estrecha relación con una sociedad tan seria. Si bien es cierto que la obra en su encabezamiento alude al "día de inocentes", podemos asegurar que a nosotros no nos ha

hecho inocentes, por dos razones, la una, que excluyendo la pieza escénica los documentos mencionados son terminantes, y la otra, que es de presumir que ni en broma el gobierno colonial hubiese permitido el funcionamiento de una entidad del tipo aludido.

Aunque en realidad no debimos, por razones de homogeneidad, extendernos tanto en este asunto, lo hemos juzgado conveniente, ya que anota no sólo un nuevo antecedente para la historia del teatro, sino lo que aún es más, para nuestra historia patria. Hecha esta aclaración y presentada nuestra disculpa, proseguimos con la narración de nuestro teatro ³¹.

En 1783 se estableció el teatro más famoso de la época colonial. El llamado de *La Ranchería*, que aún hoy, con error, se le sigue considerando como el primero. Como antecedentes de su fundación cabe destacar aquel escrito de 1780 en el que el abogado y fiscal del Virreinato, Dr. Pacheco, decía "es digno de notar que las diversiones públicas, como toros, cañas, comedias, volatines y otros juegos, lejos de estimarse por perjudiciales haciéndose con las debidas precauciones, son utilísimas y recomendables al gobierno político, para que los hombres puedan alternar los cuidados y fastidios de la vida humana, con los regocijos y festejos honestos en lo posible, buscando con esta intermisión las proporciones de hallarse gustosos para continuar sus encargos, atender sin el desaliento que causa la falta de diversión a sus obligaciones y estar prontos y vigilantes a servir al Rey" ³². Además sabemos que en el verano de 1783 se realizó una serie de representaciones, que al decir de Vértiz fueron muy aplaudidas³³; principalmente esto último fué la que indujo al funcionario a solicitar al Cabildo, el 19 de agosto del mismo año, 1783, opinión sobre la instalación de un teatro, alegando también que con ello se tendría un recurso para la subsistencia de la *Casa de los Niños Expósitos*.

El Cabildo aceptó la sugestión, y le pareció excelente que al empresario se le cobrase un tanto para los expósitos: decía que las representaciones teatrales "son unos arbitrios oportunos que conducen al mejor orden de la policía, y a desterrar la corrupción de costumbres", a la vez que recomendaba que se dictasen buenas

³¹ Sección Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Doc. N° 8691.

³² [Enrique Peña]. "Documentos y planos relativos al período edilicio colonial de la ciudad de Buenos Aires", 5 ts., Buenos Aires, 1910, t. V, pp. 428-439.

³³ José Torre Revello ,cf. n. 25, pp. 28-29.

ordenanzas para su gobierno, y que en ellas se trate especialmente la separación de sexos y la censura previa de las piezas.

Aunque fueron varios "los sujetos dispuestos a construir una casa para el [teatro]", el único que prosperó en sus diligencias fué Francisco Velarde, que se comprometió a construirlo y ser su empresario durante tres años. Pagaría 2.000 pesos anuales a los expósitos, y en beneficio de ellos daría una función cada igual término ³⁴.

El Coliseo de Velarde fué construído en uno de los terrenos de La Ranchería, de donde tomó el nombre que se hizo tradicional. Estos fueron primitivamente propiedad de los jesuitas, quienes instalaron allí el depósito de productos de Misiones ³⁵. Cuando Velarde alquiló el terreno lo hizo a la *Junta Superior de las Temporalidades*, que fué, como se sabe, la institución creada para la administración de los bienes de los expulsos.

Merced a un documento descubierto por Torre Revello se sabe que el teatro del cual tratamos estaba situado en la esquina de Perú y Alsina (nomenclatura actual), en la manzana sudoeste, lindando casi con el batallón de Burgos ³⁶.

El edificio tenía 26 varas de frente por 55 de fondo, midiendo la superficie de sus paredes 1360 varas cuadradas. Estas últimas eran de ladrillo, y el techo de paja ³⁷.

La construcción interna había sido hecha con "maderas gruesas y sólidas, de las mejores que [venían] del Paraguay". Esta era juzgada por su empresario de muy buena, creyendo que debía "durar más de 50 años". Su juicio fué erróneo, pues por propia declaración de los asentistas se tiene noticia que el techo hacía agua y que el estado era "ruinoso", por el año 1790. Por otro documento sabemos que dicha techo se reconstruyó antes del incendio del teatro ³⁸.

Sus puertas se habrían hacia afuera, y las había no sólo de

³⁴ Ibidem, pp. 30-32.

³⁵ Juan María Gutiérrez: "Celebridades argentinas del siglo XVIII, Don Juan José de Vértiz y Salcedo" en *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, t. VII, pp. 3-43, 1865.

³⁶ José Torre Revello, cf. n. 25, p. 35.

³⁷ Ibidem, pp. 31-35 y 42.

"El primer teatro de Buenos Aires" en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, t. X, p. 425, 1944.

³⁸ José Torre Revello, cf. n. 25, p. 31.

Carlos Peralta Alvear: "Corral de Comedias o Teatro de La Ranchería" en *Lyra*, Buenos Aires, Nº 13 [pp. 23-27], 1940.

Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno,

frente, sino también laterales, de donde se deduce que esta casa no tenía medianera común con otro edificio, a no ser por el fondo. La puerta principal era muy amplia, ya que se prohibió que entrasen los coches por ella ³⁹.

La boletería se conocía con el nombre de "reja", y en ella se vendían las entradas, que se llamaban "boletines". No existía guardarropa, como lo demuestra el hecho de que en la instrucción que se redactó para el funcionamiento del teatro se habla de dejar los hombres sus sombreros en los asientos ⁴⁰.

Según Bosch, aunque ignoramos la fuente de que se ha valido, el escenario era bajo, a fin que pudieran ver sin dificultad los ubicados en la platea, y sobre él se leía la antigua frase "Es la comedia espejo de la vida". En el escenario, sobresaliendo, había la garita del apuntador, quien entraba por la parte del público ⁴¹.

La iluminación de la sala, que Vértiz había ordenado "fuese bastante para evitar desorden", era con velas de sebo, que estaban colocadas en contorno del local; también había, a ambos lados del escenario brazos de luces, lo mismo que dos arañas que pendían del techo. Estas tenían diez velas cada una, cayendo el sebo derretido sobre un plato de metal que colgaba de la misma araña. La iluminación del escenario era también con velas, colocadas donde hoy se encuentran las candilejas. Estas solamente iluminaban la escena, ya que delante de ellas había una tabla de tres cuartas de altura, que había ordenado poner Vértiz para tapar los pies de las comediantas ⁴².

Mucho se ha dicho de los tipos de localidades de *La Ranchería* sin embargo, documentadamente, por la segunda propuesta de Velarde, sólo se conoce que había seis bancos de lunetas, algunas con llave, una cazuela para mujeres, varios escaños y palcos. De estos últimos había especiales para el Virrey y Cabildo; el primero estaba adornado con cenefas de color rojo y gualda, añadiéndosele una cortina durante el virreinato de Arredondo, sabiéndose, por

Tribunales, letra C, leg. 14, exp. 22.

José Torre Revello: "El teatro en la colonia" en Universidad Nacional de La Plata, *Humanidades*, La Plata, t. XXIII, pp. 145-165, 1933.

³⁹ Ibidem, pp. 20 y 22.

⁴⁰ Ibidem, p. 21.

⁴¹ Mariano G. Bosch: "Historia del teatro en Buenos Aires". Buenos Aires, 1910, p. 19.

⁴² José Torre Revello, cf. n. 25, p. 20.

un documento de la época, que "antes no se acostumbró nada de esto y se dice que [se hizo] al uso de Lima" ⁴³.

La Ranchería se inauguró en noviembre de 1783 ⁴⁴; esta fecha, debida a una investigación del Sr. Torre Revello, tiene mucha importancia, en razón que hasta se ha supuesto que el teatro databa de 1771. Las ordenanzas para su gobierno las redactó el mismo Vértiz, declarando que a los cabildantes correspondía hacer de "jueces de teatro". Como las citadas ordenanzas son harto interesantes, porque nos dan la fisonomía de la vida teatral de otrora, las bosquejamos a continuación ⁴⁵:

"...Serán obligados los empresarios a manifestar con bastante anticipación, y antes de los ensayos, la comedia, sainete, entremés o tonadilla que haya de salir al teatro, para que yo la envíe a revisar al sujeto que me parezca, y quite cuanto sea repugnante a las buenas costumbres o mal ejemplo de los concurrentes, ya porque haya palabras poco honestas o proposiciones contrarias a las máximas cristianas o de gobierno y se representen depuradas de cualquier vicio que puedan tener, y esto aunque se hallen impresas con las licencias necesarias.

"Será del cargo de dichos empresarios que los cómicos no ejecuten acciones ni movimientos en sus personas que desdiga o cauce el menor escándalo, no añadan palabras que a título de jococidad envuelvan malicia o mal ejemplo, ni salgan las cómicas con indecencia de su modo de vestir, sin permitir representen vestidas de hombres, sino de medio cuerpo arriba...

"Desde que empiece a entrar gente habrá luces bastante para evitar cualquier desorden. Las mujeres se colocarán unidas en los asientos y sitios que se les destinen y los hombres en los suyos, con total separación de los dos sexos... Pero los palcos donde concurren las señoras de distinción y otras que vayan vestidas en traje que no sea de mantilla o rebozo, y si lo fuere, que no se cubran con él la cabeza, es donde únicamente se permite la entrada de los hombres que vayan vestidos de casaca en forma decente, según se practica en todos los teatros. Ningún hombre podrá en-

⁴³ Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

José Torre Revello, cf. n. 25, p. 32.

Sección Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Doc. N° 6279.

⁴⁴ José Torre Revello: "Crónicas del Buenos Aires colonial", Buenos Aires, 1943, p. 213.

⁴⁵ José Torre Revello: "El teatro en la colonia" en Universidad Nacional de La Plata, *Humanidades*, La Plata, t. XXIII, pp. 161-165, 1933.

trar por el corredor alto que sirve de cazuela [para mujeres]; ni hablar desde el patio con las mujeres que estuvieran en él...

"Para los casos de incendio que puedan ocurrir tendrán tinajas de agua y algunos útiles con que se pueda atajar a los principios, y libres las puertas colaterales del patio, que han de abrirse hacia afuera, así como la de la entrada principal. Para evitar estos sucesos se cuidará mucho apartar las luces de los bastidores todo lo posible y que en las tramoyas no hayan fuegos que se eleven...

"El cuidado de los centinelas de la puerta será que ninguno entre con violencia sin pagar... y que no se agolpen a entrar de una vez, sino uno después de otro. Las del patio cuidarán que no haya quimeras procurando cortarlas a las primeras palabras en provocación y que no se hagan acciones indebidas, que antes de comenzar la comedia, ni después de concluída no se permitan hombres parados ni embozados, que suelen ponerse en las esquinas y puertas inmediatas a los corrales y especialmente en aquellas por donde salen las mujeres de la cazuela, y que nadie entre con la cara cubierta ni disfrazada. Tampoco entrarán criaturas de pecho o de corta edad que puedan causar molestias con su llanto e impedir que oigan los concurrentes.

"No se permitirá fumar... Desde que comience la representación hasta que se concluya no podrá nadie ponerse en pie de modo que quiten la vista a los de la espalda...

"Se prohíbe el gritar a los cómicos, y el decir voces deshonestas o atrevidas...

"No se permitirá la entrada en el vestuario sino a los cómicos y demás personas que intervengan en las representaciones... En dicho vestuario habrá cuarto separado o división para que las cómicas se vistan sus trajes sin ser vistas de los cómicos y demás hombres que intervienen en dicho vestuario...

"Luego que [los alcaldes] entren en... su palco en forma de justicia, empezará la representación sin esperar a otra persona, excepto que por algún motivo avisase [el Virrey] que se detenga..."

Como ya se ha visto el primer empresario y constructor de *La Ranchería* fué Francisco Velarde, que había nacido en España en 1742, y que por 1778 era viudo ⁴⁶. Merced a un documento que recientemente hemos hallado en el *Archivo General de la Nación*, sabemos que eran sus hermanos el Pbro. Basilio Velarde, y María

⁴⁶ Ricardo Rojas: "Historia de la literatura argentina", 4 ts., Buenos Aires, 1918, t. II, pp. 439-440.

Trinidad, María del Carmen y María Ignacia Velarde, esta última porteña y casada con Pedro Marzola, quien al ausentarse al Perú en octubre de 1784 dió poder a su consorte y en segundo término a su cuñado Francisco. Las tres hermanas vivían juntas en una casa de propiedad de todos, y Francisco moraba al lado ⁴⁷.

El teatro de *La Ranchería*, como vemos, se incendió en 1792, y aunque en este año el empresario era Velarde, fueron muchos las asentistas intermedios, siendo el panorama tan confuso que por ahora no se puede trazar con exactitud.

Velarde explotó el teatro durante los tres años que tuvo la concesión, es decir, de 1783 a 1786; en enero de este año aún era su empresario, pero por entonces lo alquiló al volatinero Joaquín Duarte ⁴⁸. Alfonso Vélez de Guevara inició en febrero de 1786 los trámites para suceder a Velarde en la concesión, y en noviembre le fué adjudicada ⁴⁹, haciendo sociedad privada con el alarife Pedro Preciado, Maestro Mayor de las Obras de la Ciudad ⁵⁰, empero Vélez de Guevara al poco tiempo se retiró, vendiendo sus derechos sobre el teatro al músico Jerónimo Clarach ⁵¹. Con la misma rapidez debió disolverse la sociedad Preciado-Clarach, porque en 1787 *La Ranchería* estaba nuevamente en manos de Vélez de Guevara, quien el 2 de noviembre vende otra vez sus derechos a Juan Maciel y José de San Pedro Lorente ⁵², entre quienes se suscitó muy pronto un pleito ⁵³. El 26 de noviembre de 1789 toma de nuevo Velarde la empresa y particularmente se asocia con Maciel ⁵⁴, pero por entonces el Virrey Loreto lo despoja del teatro, aunque no como funcionario, sino como persona. Se planteó así una situación harto curiosa y que debía solucionarse inmediatamente, porque a los nueve días, es decir, el 4 de diciembre, el Virrey debía entregar el mando a su sucesor; Maciel demandó al alto funcionario por "costas y perjuicios" y en el pleito "fueron ocupados casi todos los abogados, todos los asesores y los Tribu-

⁴⁷ Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno, Tribunales, letra N, leg. 3, exp. 5 (IX-45-3-6) y letra G, leg. 14, exp. 13 (IX-44-7-3).

⁴⁸ Archivo General de la Nación, cf. n. 15, s. III, t. VIII, pp. 29-30.

⁴⁹ Ibidem, pp. 35-36 y 187-188.

José Torre Revello, cf. n. 25, p. 36.

⁵⁰ Guillermo Furlong S. J., cf. n. 12, p. 239.

⁵¹ Ibidem.

⁵² José Torre Revello, cf. n. 25, p. 36.

⁵³ Archivo General de la Nación, cf. n. 38.

⁵⁴ José Torre Revello, cf. n. 25, p. 36.

nales del Puerto". El Fiscal falló a favor de Velarde, y aunque se absolvió de culpa a Loreto, quedó éste a disposición de Maciel "para que use de él como convenga en cuanto a los perjuicios y deterioros que en la integridad que tuvo la *Casa de Comedias*, el referido Velarde haya padecido" ⁵⁵. Es este un antecedente magnífico de nuestra democracia colonial y un documento importantísimo para la historia del derecho argentino, demostrando también como el poder absoluto del Virrey no era tan absoluto.

En 1790 se produjo un pleito entre Velarde y Maciel, por pretender cada uno que la concesión le correspondía con exclusividad, empero ambos continuaron conjuntamente la explotación del teatro, aunque al finalizar el citado año de 1790 el negocio se había tornado tan magro que estuvieron muy próximos al cierre ⁵⁶. Las discordias entre los socios debieron ser frecuentes, porque en los inicios de 1791 Velarde se dirigió directamente al Rey expresándole: "Maciel es un sujeto a quien no se le conocen bienes algunos, ni tiene la menor responsabilidad, de forma que está a las ganancias, que son puramente imaginarias, y no a las pérdidas que son reales y positivas; no sufre quebranto alguno, y no tiene con qué hacer el más escaso suplemento de lo que se concluye que es inútil y fantástica la representación de Maciel en el *Corral de Comedias*" ⁵⁷.

La temporada de 1792 no pudo ser inaugurada en razón que así lo impidió un pleito que por posesión de la *Casa de Comedias*, tenía Velarde con Lorente ⁵⁸, por lo que Pedro José de la Cuadra se ofreció, en fecha 4 de mayo, a tomar la empresa mientras el pleito tuviera lugar, como en realidad se hizo ⁵⁹. Tuvo la desgracia Velarde de no perder el pleito, porque él seguía siendo el propietario, aunque Dela Cuadra lo explotaba, cuando un cohete disparado desde la *Iglesia de San Juan Bautista* cayó sobre su techo y lo incendió ⁶⁰.

La *Ranchería* poseía 376 prendas de vestir, 77 bastidores, 13 bambalinas, 10 telones, más de mil piezas teatrales, entre las que

⁵⁵ Sección Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Doc. Nº 4566.

⁵⁶ José Torre Revello, cf. n. 25, pp. 36-39.

Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno, Interior, 1790-1791, leg. 30, exp. 11.

Carlos Peralta Alvear, cf. n. 38.

⁵⁷ José Torre Revello, cf. n. 25, pp. 38-39.

⁵⁸ Archivo General de la Nación, cf. n. 56.

⁵⁹ Ibidem, cf. n. 38.

⁶⁰ Ibidem.

se contaban dos tomos de Calderón, ocho tomos de varias comedias, 380 comedias sueltas, 123 sainetes, 49 tonadillas generalitas, 47 tonadillas a dúo, 99 tonadillas a sólo, 12 dramas y seis tonadillas más, 14 sinfonías, una zarzuela, nueve tomos de piezas, etc. La utilería estaba compuesta por mesas, banderas, coronas, lanzas, hachas, cadenas, capillas, cepos, grillos, panderetas, clarines, espuelas, espadas, escopetas, polvorines, bolsas de pelucas, dagas, espejos, retratos, dioses, caballos, ataúdes, serpientes, mascarones, columnas, chozas, etc. ⁶¹.

Las obras representadas fueron las del teatro clásico español. De las redactadas aquí sólo conocemos *El amor de la estanciera* ⁶², que Rojas atribuye a Juan Baltasar Maciel ⁶³ y el *Siripo* de Manuel de Lavardén, exhibida en los carnavales de 1789, acompañada probablemente de la loa *La Inclusa* ⁶⁴. Lavardén fué autor de otras piezas teatrales, entre ellas una titulada *Los araucanos* ⁶⁵; además cuando se iba a representar *Siripo* tenía en preparación *La muerte de Filipo de Macedonia* y *La Pérdida de Jerusalén por la traición de Tancredo* ⁶⁶.

Quiero hacer notar que si bien es cierto que Lavardén es nuestra gloria literaria colonial más grande, no corresponde a él la prioridad cronológica como autor teatral, sino al santafesino Antonio Fuentes del Arco, que escribió una loa, muy meritoria, por haber sido compuesta con elementos argentinos, que se representó en honor a Felipe V en Santa Fe en 1717, con motivo de haberse exhimido a esa ciudad del tributo de la sisa por la yerba del Paraguay ⁶⁷; además, su texto lo conocemos íntegramente no sólo el del *Siripo*, cuyo segundo acto ha probado el Sr. Bosch que

⁶¹ Ibidem.

⁶² Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

⁶³ Ricardo Rojas, cf. n. 46, t. I, p. 367.

⁶⁴ Enrique Udaondo, "Diccionario biográfico argentino", Buenos Aires, t. I, p. 486.

⁶⁵ Aída Cometta Manzoni: "Eu indio en la poesía de América Española", Buenos Aires, 1939, pp. 120, y ss.

⁶⁶ Mariano G. Bosch: "Manuel de Lavardén, poeta y filósofo", Buenos Aires, 1944, p. 76.

⁶⁷ J. Luis Trenti Rocamora: "La primera pieza teatral argentina, Nuevo estudio para la historia del teatro y la literatura" en Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, año IV, N° 15, pp. 225-234, 1946.

J. Luis Trenti Rocamora: "El santafesino Antonio Fuentes del Arco, de la primera pieza teatral que se conoce" en *Boletín del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales*, Santa Fe, año II, N° 2, pp. 1947.

pertenece "a otra obra de otro espíritu y de otro siglo", es decir, a la titulada *Siripo y Yara o el Campo de la Matanza*, probablemente de Luis Ambrosio Morante⁶⁸. Nada, en consecuencia, se conoce de la pieza de Lavardén, aunque ha de haber tenido alguna similitud con la tragedia *Lucía Miranda*, del jesuita Manuel Lassala, publicada en Bologna en 1784, de manera que por ahora su originalidad puede considerarse dudosa⁶⁹.

En 1790 la compañía de *La Ranchería* estaba compuesta por 6 actrices, 11 actores, siendo la primera actriz Josefa Ocampo y el primer galán Esteban Sendesar, dos apuntadores, un guardarropero, 4 cobradores, 5 peones de tablas, 2 peluqueros y 10 músicos, dirigidos por Antonio Aranaz⁷⁰, que en 1787 fué traído especialmente de España para ocupar tal cargo, que lo desempeñó hasta el incendio de 1792, pasando después a Chile para optar al cargo de Maestro de Capilla de la *Catedral de Santiago*, componiendo para ello una *Misa con todo instrumental*. Como a su arribo la vacante estaba ya provista consiguió permiso para realizar funciones teatrales, dando principal lugar a las tonadillas; en Santiago quedó hasta 1797, en que pasó a Valparaíso, y en 1802 lo encontramos en Montevideo, desde donde mandó a su hijo Pedro a Buenos Aires para gestionar la instalación de un teatro, permiso que al fin consiguió; pero pareciéndole poco la autorización virreinal decidió dirigirse directamente al Rey, para lo cual se trasladó a la corte, donde le fué negada toda autorización. No sabemos si Antonio Aranaz regresó a América, pero lo cierto es que su hijo Pedro aparece en 1806 cruzando el Río de la Plata, temiéndose su ser nuestro por el lanchero⁷¹.

En 1785 actuó en Buenos Aires el primer volatinero; se llamaba Joaquín Oláez, que al año siguiente se asoció con su com-

⁶⁸ Mariano G. Bosch: "Luis Ambrosio Morante ante el problema del Siripo apócrifo tenido por la Lavardén", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, t. III, p. 128, 1936.

⁶⁹ Pedro de Angelis: "Biblioteca del Río de la Plata", en el *Archivo General de la Nación*, atención del Sr. Jorge Juan Cabodi.

⁷⁰ José Torre Revello, cf. n. 25, pp. 40-41.

⁷¹ Ibidem, pp. 39-41.
Mariano G. Bosch: "Historia de la ópera en Buenos Aires, Origen del canto y la música, Las primeras compañías y los primeros cantores", Buenos Aires, 1905, p. 5.

Mariano G. Bosch: "La música en la Argentina desde remotos tiempos", en *Lyra*, Buenos Aires, Nº 13 [pp. 13-18], 1940.

Jorge Escalada Yriondo: "Músicos, payasos y volatineros", en Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires,

petidor, Joaquín Duarte ⁷². No sabemos si desde el año citado, 1785, Oláez estuvo en Buenos Aires hasta el de 1791, pero lo cierto es que en esta fecha el Cabildo le otorgó permiso para realizar funciones de títeres los días jueves y domingos de la cuaresma, entregando por cada función, que se hacían de noche, 16 pesos en beneficio de la *Casa de Niños Expósitos* ⁷³.

Oláez estaba casado con Juana Francisca Escobar, montevideana, quien al testar el 1º de junio de 1797 declaró que tenía un sólo hijo, Juan José, "que anda con su padre" ⁷⁴. En 1799 preparó Oláez una gira de proporciones, para lo cual en el mes de marzo contrató a Diego Martínez y José Castro por el término de seis años, sabiéndose que también llevaba esclavos. En 1802 estaba en Santiago de Chile, donde con el apoyo del capitalista Judas Tadeo Morales instaló el primer teatro, pero la empresa le fué tan desastrosa que resolvió retornar a Buenos Aires, deseo que no pudo cumplir con la oposición de sus acreedores, debido a lo cual se limitó a dar funciones por las localidades del interior ⁷⁵.

Durante los años que corrieron desde 1792, en que se incendió *La Ranchería*, hasta el de 1804, en que se inauguró el *Coliseo Provisional*, Buenos Aires no tuvo edificio para teatro, pero hubo representaciones aisladas, una de ellas, que juzgamos importante, en razón del reparto y la utilería; fué la pieza *El bueno y mal*

t. III, Nº 8, pp. 27-32, 1945.

Eugenio Pereira Salas: "Los orígenes del arte musical en Chile", Santiago, 1941, pp. 47 y 60.

"El expediente formado en esta ciudad para el establecimiento de comedia en ella, Año 1793" en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Santiago, t. VII, pp. 283-300, 1913.

[Enrique Peña], cf. n. 32, t. V, pp. 198-207.

Archivo General de la Nación, cf. n. 15, s. IV, t. I, pp. 118-119, 211-213 y 217-219.

⁷² Mariano G. Bosch: "Viejos circo porteños, Los bailes pantomímicos" en *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de diciembre de 1932, 2ª secc., [p. 3].

Archivo General de la Nación, cf. n. 15, s. III, t. VIII, p. 36.

⁷³ Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección gobierno, solicitudes Civiles, letras M-O (IX-14-7-1).

⁷⁴ Ibidem, Tribunales, letra O, leg. 4, exp. 27 (IX-45-2-3).

⁷⁵ Eugenio Pereira Salas: "El teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1709-1809", en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Santiago, t. XL, pp. 32-56, 1941.

Jorge Escalada Yriondo, cf. 71, p. 29.

amigo de Gaspar Zavala y Zamora exhibida el 30 de noviembre de 1801 ⁷⁶.

En 1803 se concedió permiso a Ramón Aignase, cafetero, y a José Speciali, cómico, para instalar un coliseo. La falta de recursos, por una parte, y la necesidad de mantener unida a la Compañía, por otra, hicieron que construyeran interinamente un teatro de emergencia, que se conoce con el nombre de *Coliseo Provisional*, que se edificó frente a la puerta principal de la *Iglesia de la Merced*, lo que motivó muy serias protestas de los padres del Convento, quejas que se consiguieron acallar en razón de que el teatro era provisorio, aunque en la realidad resultó definitivo, pues el Cabildo, que tomó la empresa de construir uno estable por su cuenta, fracasó en su intento ⁷⁷.

No se erigió para el teatro un edificio especial, sino lo que se hizo fué refaccionar una casa vieja, de manera que para obtener una sala de funciones con capacidad para 1.200 espectadores, se hubo de unir dos salones, para lo cual se derribó la pared divisoria, haciéndose un nuevo techo, que era de los llamados a dos aguas, y que en su parte superior tenía un gran cajón, del frente al escenario, que servía de linterna; todo el teatro medía 20 por 39 varas ⁷⁸.

Las obras se iniciaron en octubre de 1803, bajo la dirección del alarife Juan Bautista Segismundo y del carpintero Juan Bautista Zelaya, que muy poco después se asociaron para explotar el teatro en reemplazo de los asentistas Aignase y Speciali. Después de muchísimas inspecciones y modificaciones la obra se dió por finalizada el 28 de abril de 1804 ⁷⁹.

El *Coliseo Provisional* se inauguró el 1º de mayo ⁸⁰ y sus representaciones cesaron en 1806; fuimos nosotros los primeros en caer en la cuenta de este hecho, pero nos equivocamos al afirmar que las funciones se suprimieron al desembarcar los ingleses, ya que el Sr. Torre Revello ha hallado un documento por el

⁷⁶ J. Luis Trenti Rocamora, cf. n. 11, pp. 130-133.

Mariano G. Bosch, cf. n. 41, pp. 38-39.

⁷⁷ [Enrique Peña], cf. n. 32, t. V, pp. 288-296.

José Torre Revello: "Blas Parera, director de orquesta del teatro de Buenos Aires", en Facultad de Filosofía y Letras, *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Buenos Aires, t. XXVIII, p. 210, 1944.

⁷⁸ [Enrique Peña], cf. n. 32, t. V, pp. 287, 288, 292, 305 y 318.

⁷⁹ José Torre Revello, cf. n. 77, p. 213.

Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

⁸⁰ J. Luis Trenti Rocamora, Cf. n. 11, pp. 147-148.

cual se prueba que durante el tiempo de ocupación hubo exhibiciones en el *Coliseo Provisional*, de manera que el cese de éstas data desde la reconquista ⁸¹. En 1809 se intentó reabrir el teatro, pero los sucesos de 1810 lo impidieron, de manera que cuando el *Coliseo Provisional* vuelve a brindar funciones, éstas ya no pertenecen a la historia del teatro colonial, sino a la del revolucionario ⁸².

El Virrey Sobremonte, a 7 de agosto de 1804, dió a conocer una extensa ordenanza para el gobierno del teatro, cuya vigilancia fué encomendada al Tribunal del Teatro, cuyos miembros tenían traje especial ⁸³. El reglamento no es más que un calco del que Vértiz confeccionó para *La Ranchería*, cuyos lineamientos generales ya hemos visto; sin duda los viejos reglamentos no estuvieron acordes para el nuevo teatro, porque son varias las aclaraciones que se dieron con posterioridad ⁸⁴.

Faltaba un año para la inauguración del *Coliseo Provisional*, en mayo de 1803, cuando la compañía que iba a actuar en él ya estaba formada; eran los primeros actores Josefa Ocampo y José Speciali, y la compañía, excluyendo la orquesta, alcanzaba a veintitrés personas; conocemos un segundo elenco, que es el que debutó, pero la lista más importante es la que hemos hallado en el *Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, cuya cantidad total de personas asciende a cincuenta y cuatro, entre las que hay tramoyistas, pintores, sastres, peluqueros, músicos, etc. ⁸⁵.

En estas listas aparecen dos figuras de relieve que creemos interesante destacar, son Ambrosio Morante, patriota de la independencia, y autor y actor de nombradía en la época revolucionaria, y Blas Parera a quien debemos nuestro *Himno Nacional*, que en 1804 era "primer músico, maestro, compositor y director de orquesta" ⁸⁶.

Al igual que en *La Ranchería*, las piezas que se representaron

⁸¹ J. Luis Trenti Rocamora: "El Coliseo Provisional de 1804", en Instituto Nacional de Estudios de Teatro, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, t. IV, N° 13, pp. 72-82, 1946.

⁸² Archivo General de la Nación, cf. n. 15, s. IV, t. III, pp. 596-597, t. IV, p. 23.

⁸³ Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno, Archivo del Cabildo de Buenos Aires, 1804, fs. 335 y 353-355.

⁸⁴ J. Luis Trenti Rocamora, cf. n. 11, pp. 150-161.

⁸⁵ Ibidem, pp. 171-176.

⁸⁶ José Torre Revello, cf. n. 77.

Enrique Udaondo, cf. n. 64, pp. 702-703

en el *Coliseo Provisional* fueron las del teatro clásico español, por lo general, y algunas traducciones de obras famosas ⁸⁷.

José Cortés, volatinero, alias El Romano, cantor del *Coliseo Provisional*, y sub-arrendatario del mismo durante los meses de abril, mayo y junio de 1806, solicitó permiso, a fines de 1807, para instalar un teatrillo; consiguió Cortés el permiso, pero como anunció al público su inauguración antes de notificarla al Cabildo, éste se expidió en su contra de tal manera, mediante un fulminatorio escrito de Mariano Moreno, que hubo casi de reconstruir el edificio, pudiendo abrir sus puertas recién en 1808, con el nombre de *Teatro Sol*, pareciendo que su vida no alcanzó a un año. En 1809 Cortés realizó en la *Plaza de Toros* tres funciones exhibiendo sus habilidades acrobáticas y volatineras, pagando por cada una, en concepto de impuesto y alquilar, 61 pesos ⁸⁸.

En 1801, desde las páginas de *El Telégrafo Mercantil*, José Eugenio Portillo, escudado en el seudónimo de Enio Tullio Grope, expuso, en dos artículos, la necesidad de construirse en Buenos Aires un teatro de calidad, como los que por entonces había en España ⁸⁹.

Quizá fué esto lo que animó a Antonio Aranzaz a solicitar permiso, al año siguiente, para instalar un teatro, autorización, como vimos, que conseguida quizo darle más fuerza con la visación real, por lo cual se trasladó a España, donde el Monarca le negó todo permiso, porque tanto hizo notar la necesidad de un teatro que la Corona resolvió que el Cabildo de Buenos Aires tomase la empresa por su cuenta, por lo cual encomendó a la *Academia de San Fernando* la confección de los planos correspondientes. El Ayuntamiento inició la construcción en 1805, en el terreno llamado de "las ánimas", donde estaba el recientemente demolido *Banco de la Nación*. Este teatro nunca se terminó de construir, y su edifi-

⁸⁷ J. Luis Trenti Rocamora, cf. n. 11, pp. 176-181.

⁸⁸ José Antonio Pillado, cf. n. 24, p. 339.

Archivo General de la Nación, cf. n. 15, s. IV, t. III, pp. 52 y 71.

Mariano Moreno, *Escritos*, Selección de Ricardo Levene, 2 ts. Buenos Aires, 1943, t. I, p. 191.

⁸⁹ *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata*, Buenos Aires, t. II, N° 15, pp. 105-107., y N° 17, pp. 113-116, 1801.

cación fué abandonada en 1809; incendiándose en estado inconcluso varias décadas después de la Revolución de Mayo ⁹⁰.

Tal es, a grandes rasgos, la historia de nuestro teatro colonial porteño.

⁹⁰ José Torre Revello: "El teatro en el Buenos Aires colonial", en *Oromana*, Sevilla, Nos. 38-39, 1927.